



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2010

---

## **Erinnerung als Konstruktion: August Strindbergs 'Ett halvt ark papper'**

Seiler, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.1515/ejss.1.2008-2010.005>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-150906>

Journal Article

Originally published at:

Seiler, Thomas (2010). Erinnerung als Konstruktion: August Strindbergs 'Ett halvt ark papper'. European Journal of Scandinavian Studies, 38(1):22-37.

DOI: <https://doi.org/10.1515/ejss.1.2008-2010.005>

## Erinnerung als Konstruktion: August Strindbergs „Ett halvt ark papper“

THOMAS SEILER

Research on Strindberg's short story "Ett halvt ark papper" has ascribed a therapeutic effect to the protagonist's memorialization of the past two years of his life. In this view, the story ends happily, as the narrator tells us. In contrast, the aim of this article is to show the narrator's unreliability. He not only fits together the puzzle pieces of the protagonist's life story into a coherent narration, but he also wants to meet the demands of the genre "Fairytale", which is the title of the book containing "Ett halvt ark papper". A coherent narration, however, can only be obtained by neglecting the uncertainties of the protagonist's life. Nobody knows what exactly happened to him. What seems to be his memories is in fact the constructed memorialization of the narrator. Additionally, there are strong textual signs indicating an ironic attitude of the narrator towards H.C. Andersen's fairytales and his "fairytale sound". Does this mean that it is the narrator's goal to make a fairytale out of the protagonist's tragic fate?

Strindbergs Anthologieklassiker „Ett halvt ark papper“ aus dem Band *Sagan* (1903) wurde bislang in der Forschung vorwiegend autobiographisch oder psychologisch interpretiert. So schreibt Brandell in seiner mehrbändigen Biographie, der Autor versuche, indem er schreibend den Tod einer Ehefrau imaginiere, sich an die bevorstehende Scheidung von seiner zweiten Frau, Harriet Bosse, zu gewöhnen (BRANDELL 1989, 4, 230–31). Und der Kommentar zu „Ett halvt ark papper“ in der maßgebenden Strindbergausgabe beschränkt sich im Wesentlichen darauf, nach Ereignissen in Strindbergs familiärem Umfeld zu suchen, um die Genese des Textes zu erklären. Dabei mag der Umstand, dass ein zerknüllter Papierfetzen, auf dem einzelne Namen und Telefonnummern stehen, tatsächlich existiert und noch heute an Strindbergs letzter Wohnstätte bewundert werden kann, zu einer autobiographisch motivierten Lesart verführen.

Einen psychologischen Ansatz vertreten hingegen Boel Westin und Torbjörn Forslid. Boel Westin kommt in ihrem Buch *Strindberg, sagan och skriften* nur am Rande auf die Erzählung zu sprechen. Sie konzentriert sich in ihrer Argumentation auf den psychischen Reifeprozess des Protagonisten, wenn sie schreibt: "Rekapitulationen blir en sorts pånyttfö-delse, mitt i sorgen ser mannen att han trots allt upplevt och 'ägt det skönaste'. Äktenskapet blev kort, men det fanns också mycken lycka, vilket det halva arket papper genom sitt blotta utseende ger besked om"

(WESTIN 1998, 153–54). Torbjörn Forslid interessiert sich für die Effekte des Erinnerns hinsichtlich der psychischen Verfassung des trauernden jungen Mannes (FORSLID 1998, 51–56). Für Forslid haben die Erinnerungen des Mannes an die vergangenen zwei Jahre, die aufgrund der Entzifferungsarbeit der Telefonliste in ihm aufsteigen, einen therapeutischen Effekt, und er schließt seinen Artikel mit der gleichen Konklusion wie Westin, wenn er davon spricht, dass der junge Mann am Schluss mit seinem Schicksal sich versöhnt habe (vgl. FORSLID 1998, 56).

Weder Westin noch Forslid machen sich Gedanken über das zerknüllte Papier, dem die Erzählung immerhin ihren Titel verdankt, wodurch es eigentlich im Zentrum einer kritischen Lektüre stehen müsste, wenn man mit Gérard Genette einig geht, der von der Wichtigkeit der Titel in ihrer Funktion als Rezeptionssteuerung überzeugt ist (vgl. GENETTE 1989, 58–103). Genette macht darauf aufmerksam, dass gerade kurzgefasste Titel oft eine komplexere Aussage darstellen als lange (GENETTE 1989, 58). Dies trifft auch auf Strindbergs Text zu, dessen kurzer Titel enigmatisch ist und wenig Aufschlüsse über den Inhalt der Erzählung erlaubt. Er wirkt sogar etwas irritierend, wenn an den Haupttitel des Erzählbandes gedacht wird, aus dem er stammt, und zu dem er in ein merkwürdiges Spannungsverhältnis tritt. Oder anders formuliert: Wie muss man sich ein Märchen mit diesem Titel vorstellen? Und nachdem der Text gelesen wurde, ergibt sich die Frage, worin das Märchenhafte des Textes besteht, fast schon von allein. Hinzu kommt noch eine Frage, die der Titel gleichsam provoziert, nämlich: Was mag wohl mit der anderen Hälfte des Papiers passiert sein, warum ist überhaupt von einer Hälfte die Rede? Offenbar scheint der Fragmentcharakter des Papiers wichtig zu sein, der mit der Titelgebung betont wird.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist auch ein Blick auf die Entstehungsgeschichte des Textes, der von Strindberg zunächst den Titel „Telefonlistan“ erhielt, bevor dieser durch den abstrakteren „Ett halvt ark papper“ ersetzt wurde (vgl. STÄHLE SJÖNELL 2008, 92–93). Die Betonung der bloßen Materialität des schriftaufbewahrenden Mediums schafft eine deutliche Distanz zwischen den verschiedenen Faktoren, die zusammenspielen müssen, dass eine „Telefonliste“ überhaupt erst zustande kommen und als solche wahrgenommen werden kann. (Einfach gesagt: Es braucht eine oder mehrere Personen, die mit einem Schreibgerät Telefonnummern auf ein leeres Papier in der Weise niederschreiben, dass diese später entziffert und den entsprechenden Namen zugeordnet werden können.) Offensichtlich ging es dem Autor darum, auf die Distanz zwischen dem leeren Blatt und den allmählich dazukommenden Ziffern- und Buchstabenfolgen hinzuweisen, sie zu markieren und sie nicht mit dem ursprünglichen, harmloseren Titel gleich wieder einzuziehen. Damit verweist bereits die Titelgebung auf den Umstand, dass man es mit einem Text über einen Text (oder allenfalls ein leeres Blatt!) zu tun hat: ungünstige Voraussetzungen für eine psychologisch fundierte Lesart. Die Beto-

nung der Materialität des Schreibens und seines Mediums findet sich auch im Text selbst recht häufig. So liest man gleich zu Beginn: ”Men se, i tamburen, invid telefonen, satt ett halvt ark papper fastnubbat; och det var fullskrivet med flera stilar, somt redigt med bläck, annat klottrat med blyerts eller rödpenna.” Man ahnt bereits an dieser Stelle, dass die Entzifferungsarbeit eines solchen Papiers nicht einfach sein dürfte und dass gerade dies Thema des Textes sein könnte.

Die folgenden Ausführungen gehen von solchen Spannungsverhältnissen (Spannung zwischen Titel und Gattungsmarkierung, Spannung zwischen Titel und Inhalt der Geschichte) aus. Sie misstrauen einer positiven Lesart des Textes im Sinne der oben erwähnten Forscher und möchten zeigen, dass von einer „Wiedergeburt“ (Westin) des Protagonisten bzw. von einer „therapeutischer Wirkung der Lebensgeschichte“ (Forslid) nicht gesprochen werden kann. Indem die Entzifferungsarbeit des Papiers durch den Erzähler und den Protagonisten ins Zentrum der interpretatorischen Aufmerksamkeit gerückt wird, soll gezeigt werden, dass wir es bei Strindbergs Text nicht mit einer geglückten Trauerarbeit zu tun haben, sondern mit einem raffiniert komponierten Text, in dem der *Erinnerungsprozess* zur Debatte steht bzw. die Frage nach dessen Zuverlässigkeit. Darüber hinaus erweist sich der Text als eine *Allegorie des Lesens* selbst im Sinne Paul de Mans (vgl. de Man 1979). Er demonstriert, dass der Lektürevorgang des Erzählers gesteuert wird vom Wunsch, einen kohärenten Sinn des Entzifferten herzustellen, der jedoch erkaufte ist mit der Vernachlässigung textimmanenter Widersprüche, die eine solche kohärente Sinngebung im Prinzip verunmöglichen. Das heißt, der Erzähler gerät mit seiner Erzählung in den Clinch mit dem erzählten Inhalt. Aufgefordert in seinem hermeneutischen Bemühen ist dadurch auch der Leser, der das Sinngebungsangebot und die Erklärungen des Erzählers nicht zu seinen eigenen machen, sondern diesen misstrauen sollte.

Wie bei Andersens Märchen „Den gamle Liigsteen“ so setzt auch bei Strindberg der Tod die Erinnerung in Gang. Jedoch spielt die Frage nach dem ästhetischen Mehrwert, die Erinnerungen haben können, keine Rolle mehr. Stattdessen wird die Frage nach der Funktion derselben für den Erzählvorgang zentral. Die Erzählung ist so kurz, dass sie hier wiedergegeben werden kann:

Sista flyttningslasset hade gått; hyresgästen, en ung man med sorgflor på hatten, vandrade ännu en gång genom våningen för att se, om han hade glömt något. – Nej, han hade icke glömt något, absolut ingenting; och så gick han ut, i tamburen, fast besluten att icke mer tänka på det han upplevt i denna våning. Men se, i tamburen, invid telefonen, satt ett halvt ark papper fastnubbat; och det var fullskrivet med flera stilar, somt redigt med bläck, annat klottrat med blyerts eller rödpenna. Där stod det, hela denna vackra historia, som avspeglats på den korta tiden av två år; allt han ville glömma stod där; ett stycke mänskoliv på ett halvt ark papper.

Han tog ner arket; det var sådant där solgult konceptpapper, som det lyser av. Han lade det på salkakelugnens kappa, och lutad över densamma läste han. Först stod det

hennes namn: Alice, det vackraste namn han då visste, därför att det var hans fäst-mös. Och nummret – 151,1. Det såg ut som ett psalmnummer i kyrkan. Därpå stod: Banken. Det var hans arbete, det heliga arbetet, som gav brödet, hemmet och makan, grunden till existensen. Men det var överstruket! Ty banken hade störtat, men han hade räddats över på en annan bank, dock efter en kort tid av mycket oro. Så kom det: Blomsterhandeln och hyrkusken. Det var förlovningen, då han hade fickan full av pengar.

Därpå: möbelhandlarn, tapetseraren: han sätter bo. Expressbyrån: de flytta in.

Operans biljettkontor: 50.50. De äro nygifta och gå på Operan om söndagarna. Deras bästa stunder, då de själva sitta tysta, och råkas i skönhet och harmoni i sagolandet på andra sidan ridån.

Här följer ett mansnamn, som är överstruket. Det var en vän, som nått en viss höjd i samhället, men som icke kunde bära lyckan utan föll, ohjälpligt, och måste resa långt bort. Så bräckligt är det!

Här synes något nytt ha inträtt i makarnes liv. Det står, med en fruntimmershand, och blyertspenna: ”Frun”. Vilken fru? – Jo, den med den stora kappan och det vänliga, deltagande ansiktet, som kommer så tyst, och aldrig går genom salen, utan tar korridorvägen till sängkammaren.

Under hennes namn står Doktor L.

För första gången dyker här upp namnet på en släkting. Det står ”Mamma”. Det är svärmodren, som diskret hållit sig undan för att icke störa de nygifta, men nu påkallas i nödens stund, och kommer med glädje, efter som hon behövs.

Här börjar ett stort klotter med blått och rött. Kommissionskontoret: jungfrun har flyttat, eller skall en ny anställas. Apoteket. Hm! Det mörknar! Mejeribolaget. Här rekvideras mjölk, tuberkelfri.

Kryddbon, slaktarn etc.! Huset börjar skötas per telefon; då är husmodern icke på sin plats. Nej. Ty hon ligger till sängs.

Det, som sedan följde, kunde han icke läsa, ty det börjar skymma för hans ögon, som det måtte göra för en drunknande på havet, när han skall se igenom salt vatten. Men där stod: Begravningsbyrån.

Det talar ju nog! – En större och en mindre, underförstått: kista. Och i parentes var skrivet: av stoft.

Sedan stod där intet mer! Stoft slutade det med; och det gör det.

Men han tog solpappret, kysste det och lade det i sin bröstficka.

På två minuter hade han genomlevat två år av sitt liv.

Han var icke böjd, när han gick ut; han bar tvärtom sitt huvud högt, som en lycklig och stolt människa, ty han kände, att han dock ägt det skönaste. Hur många arma, som aldrig fått det! (STRINDBERG, Samlade Verk, 52, 1994, 133–134)

Dass die Mnemotechnik aus dem Geiste des Totenkultes entstand, hat Goldmann in seinem Aufsatz über die Simonides-Legende akribisch nachgewiesen (vgl. GOLDMANN 1989). Strindberg greift in seinem „Märchen“ einige Versatzstücke der Mnemotechnik wieder auf. Wie bei Simonides ist auch hier der Anlass der Gedächtnisleistung eine Katastrophe, die bei Strindberg allerdings persönlicher Natur ist; der junge Mann zieht aufgrund des Todes seiner Frau und des gemeinsamen Kindes in eine neue Wohnung, „fast besluten att icke mer tänka på det han upplevat i denna våning“. Bereits am Anfang inszeniert Strindberg ein Verwirrspiel mit dem Wort „vergessen“, welches mehrdeutig verwendet wird. Es fällt schon deshalb auf, weil es kurz nacheinander zweimal vorkommt, und im

kurzen ersten Abschnitt der Erzählung dreimal erscheint. Der Protagonist hat alles mitgenommen, das heißt eben auch, dass er das mitnimmt, was er ausdrücklich nicht mitnehmen wollte, nämlich seine Erinnerungen, denen er nicht entfliehen kann, weil sie inkorporiert sind. Seinem Verdrängungsversuch macht die vergessene Telefonliste einen Strich durch die Rechnung, weil die rudimentären Angaben auf dieser Liste, die im Wesentlichen nur aus ein paar Nummern und Ziffern bestehen, genügen, seine Erinnerungen an die vergangenen zwei Jahre zu aktualisieren. Mit Hilfe der verstreuten Angaben kann er die abgestürzte Ordnung wieder herstellen, sie in seiner Biographie verorten. Dass der Erzähler ihm jedoch dabei behilflich sein muss, ist die Krux der Erzählung, die wesentlich von dieser Spannung zwischen Figurenrede und Erzählerkommentar lebt, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

### Erinnern und Erzählen

Die Schwierigkeiten von „Ett halvt ark papper“ liegen nämlich nicht so sehr in dem, was erzählt wird, sondern in der Art des Erzählens selbst begründet. Denn der Leser erfährt nicht den unverstellten Bericht des Erinnernden selbst, sondern dessen Erinnerungen werden durch einen heterodiegetischen Erzähler wiedergegeben. Das ist ein wichtiger Punkt, weil sich daraus die Textproblematik erst ergibt, handelt es sich doch bei allen Erinnerungen des jungen Mannes um solche, die ihm der Erzähler gleichsam in den Mund legt. Das sieht Forslid auch: ”Den levnadsberättelse som möter läsaren är således inte huvudpersonens direkta upplevelse av telefonlistan, utan berättarens tolkning av mannens tankar” (FORSLID 1998, 55). Diese Einsicht bleibt jedoch merkwürdig folgenlos in seiner Interpretation, wenn er schreibt: ”Den telefonlista, som för en utomstående skulle framstå som ett kaotiskt klotter, enstaka namn och sifferkombinationer nedskrivna i all hast, utgör för novellens huvudperson en fullständig berättelse – hans egen levnadshistoria de senaste två åren” (FORSLID 1998, 51). Hier muss jedoch präzisiert werden: Die Telefonliste ergibt nicht für die Hauptperson eine vollständige Erzählung, sondern eine solche wird durch den Erzähler für die Hauptperson *konstruiert*: ein für die Analyse des Textes enorm wichtiger Unterschied. Seltsamerweise sieht Forslid die Vermitteltheit der Erinnerungen des Protagonisten durch den Erzähler nicht als Problem an, sondern er blendet deren Konstruktionscharakter durch den Erzähler gleich wieder aus, wenn er schreibt: ”Att den framväxande levnadshistorien har en terapeutisk inverkan på huvudpersonen står utom allt tvivel” (FORSLID 1998, 56). Ein Behauptung, die unbegründet bleibt.

Im Gegensatz dazu ist die vorliegende Lektüre geradezu durchdrungen von der Frage, inwieweit diese konstruierte Lebensgeschichte mit derjenigen des Protagonisten übereinstimmt; eine Frage, die sich natürlich nicht

beantworten lässt, die aus heuristischen Gründen jedoch mitbedacht werden muss. Dass die Unterscheidung zwischen Erzählerfigur und erlebender Figur wichtig ist, zeigen bestimmte Textindizien, die den *Erzähler* als *Interpreten* vorstellen. Zum Beispiel wird man stutzig bei Formulierungen wie den folgenden: "Här börjar ett stort klotter med blått och rött. Kommissionskontoret: jungfrun har flyttat, eller skall en ny anställas. Apoteket. Hm! Det mörknar! Mejeribolaget." Bei solchen Passagen wird es offensichtlich, dass der Erzähler – wohl auch angesichts des Durcheinanders auf der Liste – interpretieren muss, ihm geht es um die Konstruktion von einem sinnfälligen Ganzen, um eine in sich konsistente Geschichte, die er zu einem glücklichen Ende führen will. Hinzu kommt die Schwierigkeit der emphatischen Ausrufe, von denen nicht immer klar ist, auf wessen Konto sie gehen. Handelt es sich bei ihnen um Figurenrede oder um Erzählerkommentar? „Ett halvt ark papper“ ist so konstruiert, dass die auktoriale Erzählhaltung in eine personale übergeht, wodurch die verschiedenen Ebenen beim Erinnerungsvorgang des Protagonisten zu verwischen drohen, weil unklar bleibt, ob es sich bei bestimmten Textstellen um die Erinnerungen des Protagonisten oder um ergänzende Bemerkungen des Erzählers handelt. Forslid sieht das auch, verhält sich aber dennoch unkritisch dem Erzähler gegenüber bzw. nimmt seine Äußerungen für bare Münze, wenn es am Schluss seines Aufsatzes heißt: "Genom den självbiografiska processen förmår han slutligen återuppleva och inkorporera sitt tragiska levnadsöde. På novellens sista rader kan han lämna den tomma lägenheten som en lycklig och stolt människa" (FORSLID 1998, 56).

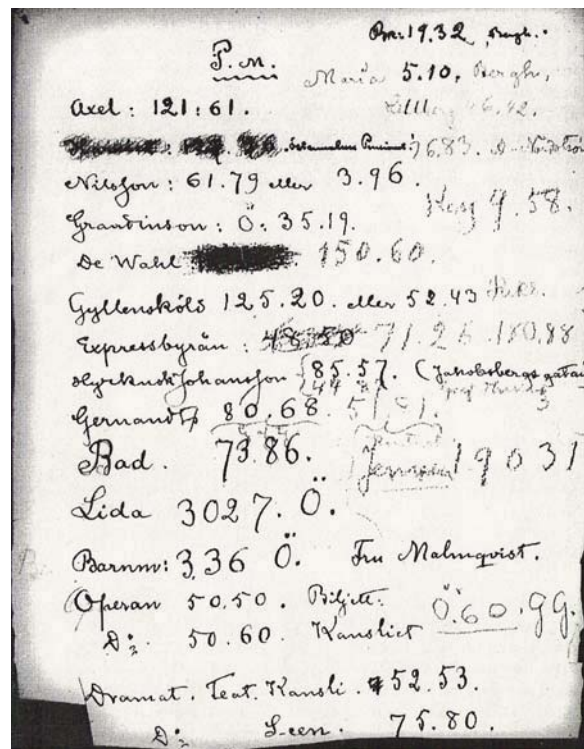
Doch die Charakterisierungen der Hauptfigur am Schluss der Erzählung sind solche des Erzählers, denen wir Glauben schenken können oder nicht. Je länger man sich mit dem Text beschäftigt, desto stärker rückt die Art des Erzählens in den Vordergrund des Interesses, umso miss-trauischer wird man dem Erzähler gegenüber, wie die folgenden drei Beispiele belegen sollen.

1. Im ersten Abschnitt liest man: "Där stod det, hela denna vackra historia, som avspeglats på den korta tiden av två år; allt han ville glömma stod där; ett stycke mänskoliv på ett halvt ark papper". Bereits an dieser Stelle beginnt man aufzuhorchen, denn weshalb auch sollte der Protagonist der Erzählung eine „schöne Geschichte“ „vergessen“ wollen? Und nachdem man die Geschichte zu Ende gelesen hat, fragt man sich unwillkürlich, weshalb der Erzähler sie als „schön“ bezeichnet, was an dieser Lebensgeschichte „schön“ sein soll, „tragisch“ wäre die weitaus zutreffendere Bezeichnung. Sollen wir seine Charakterisierung als ironische Volte auffassen? Darüber hinaus wäre es natürlich auch interessant zu wissen, wie die Formulierung „ett stycke mänskoliv på ett halvt ark papper“ aufgefasst werden soll.

2. Im zweiten Abschnitt wird berichtet, wie die Hauptperson mit der Lektüre der Telefonliste beginnt: "Först stod det hennes namn: Alice, det



vackraste namn han då visste, därför att det var hans fästmö. Och nummret – 151,1. Det såg ut som ett psalmnummer i kyrkan.” Hier stutzt man gleich aus mehreren Gründen: Weshalb heißt es „det vackraste namn han *då* visste [kursiviert von T.S.]“ – gilt das später nicht mehr? Weiter ist von einer bestimmten Nummer die Rede (mit dem bestimmten Artikel); d. h. es wird so getan, als ob allen klar sei, wofür diese Nummer steht. Das ist jedoch mitnichten so, der Erzähler führt mit seinem Vergleich der Nummer mit einer „Gesangbuchnummer in der Kirche“ den Leser selber auf unsicheres Gelände. Verstärkt wird dieser Eindruck auch durch das Komma, welches die letzte Ziffer abtrennt, wodurch sich die Ziffernfolge gerade nicht – im Unterschied zur weiter unten angegebenen Nummer der Oper – als Telefonnummer entschlüsseln lässt. Die im entsprechenden Band der Strindberg-Ausgabe wiedergegebene Liste mit Telefonnummern aus Strindbergs Nachlass, die dem Verfasser als Vorbild gedient haben soll, verzeichnet zwar die Nummer der damaligen Oper, die mit der von Strindberg in seiner Erzählung angegebenen sogar übereinstimmt, jedoch findet sich auf der ganzen Liste keine Nummer, bei der die Ziffern mit einem Komma abgetrennt wären:



(Abb. aus Strindberg *Samlade Verk*, Band 52, red. Ola Östin, Stockholm 1994, S. 274).



Man kann sich demnach mit guten Gründen fragen, wofür diese Ziffernfolge eigentlich steht, und darf sie nicht einfach als Telefonnummer der Verlobten betrachten, wie das in der Forschung gemacht wird (vgl. FORSLID 1998, 52). Was darüber hinaus mit dem Vergleich Telefonnummer – Psalm- oder auch Kirchenliednummer insinuiert werden soll, verbleibt ebenso unklar.

3. Der Erzähler stattet die Telefonnummer der Oper mit folgendem Kommentar aus: "Operans biljettkontor: 50.50. De äro nygifta och gå på Operan om söndagarne. Deras bästa stunder, då de själva sitta tysta, och råkas i skönhet och harmoni i sagolandet på andra sidan ridån." Diese Formulierungen geben zu Spekulationen bezüglich des Verhältnisses des jungen Paares Anlass, da es „Schönheit“ und „Harmonie“ offenbar nur in einer fiktiven Welt erlebt, in einer Kunstwelt, in der es nicht miteinander kommunizieren muss. Verstärkt werden solche Spekulationen durch die nachfolgende Bemerkung: "Här följer ett mansnamn som är överstrukt." Stimmen die Erklärung des Erzählers oder hat es mit diesem „Freund“ eine andere Bewandnis? – Solche Unsicherheiten begleiten die ganze Lektüre des Textes und lösen seine angebliche Einsinnigkeit, wonach die Erinnerungen des jungen Mannes thematisiert werden, zugunsten der Betonung des Konstruktionscharakters der Erzählung auf und verweisen auf die Unsicherheiten des Erzählers oder doch zumindest auf seine ambivalente Haltung seinem Stoff gegenüber.

### Allegorie des Lesens

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers von inhaltlichen Aspekten auf den Erzählprozess selbst bzw. auf die Narrativität. So gesehen thematisiert der kurze Text die Problematik des Ver-textens oder Erzählens eines anderen Lebens aufgrund von ein paar mehr oder weniger zufälligen Daten sowie, rezeptionsästhetisch gewendet, die Frage, was es heißt, zu lesen und zu interpretieren. „Ett halvt ark papper“ wird dergestalt zu einer Allegorie des Lesens. Denn so wie der Protagonist und der Erzähler damit beschäftigt sind, Buchstaben- und Ziffernfolgen auf einem zerknüllten Papier zu entziffern – das ist das zentrale Thema des Textes –, ist auch der Leser aufgefordert, sich einen Reim auf die Dechiffrierungsarbeit des Erzählers zu machen bzw. ihr gegenüber sich kritisch zu verhalten. Von verschiedenen „Lesakten“ geht auch Beata Agrell in ihrer minutiösen Lektüre des Textes aus, wenn sie schreibt: "Vi läser en text som inte han [= der junge Mann] kan se, och han läser en text som inte vi kan se, men läsakterna och texterna är parallellt förbundna" (AGRELL 1983, 6). Das heißt, Strindbergs Erzählung thematisiert Les- und Verstehensprozesse und fragt nach den Bedingungen möglichen Verständnisses. Sie thematisiert die fundamentale Unlesbarkeit von Lite-

ratur, wenn unter Lesbarkeit die Erzeugung eines eindeutigen Sinnes gemeint ist. Der Text demonstriert, dass es keinen Weg gibt, der von den Namen und Ziffern auf dem Blatt zu einer verlässlichen Lebensgeschichte führt, obwohl just das mittels des Erzählers inszeniert wird.

Doch eine genaue Lektüre zeigt, dass es hier um die Entfaltung mehrerer Lektüremöglichkeiten geht und nicht um die Festlegung einer bestimmten. Die Literarizität wird zunächst einmal schon durch das eklatante Missverhältnis zwischen dem im Titel Angekündigten und der effektiven Länge der Erzählung unterstrichen, weil die Titelgebung zwangsläufig die Frage nach dem Verbleib der anderen Hälfte des Blattes nach sich zieht. „Et halvt ark papper“ – und was mag mit der anderen Hälfte passiert sein? Nun ist der springende Punkt jedoch gerade der, dass die Gesamtlänge der Erzählung etwa eine Seite umfasst, wenn man ungefähr 2700 Zeichen ohne Leerzeichen pro Seite veranschlagt. Strindbergs Text umfasst 2753 Zeichen ohne Leerzeichen und demonstriert schon bei einer bloß quantifizierenden Betrachtung sein Bestreben, durch Interpretation rudimentärer Angaben die weiße andere Hälfte auszufüllen, um so die Geschichte des jungen Mannes zu einem vermeintlich Ganzen zu vervollständigen.

Die Forschung ist diesbezüglich in die Falle getappt, die der Verfasser stellte, indem immer wieder unterstrichen wurde, hier gehe es, in verdichteter Form, um das, was der Text selber als sein Thema präsentiert: Die Erinnerungen des jungen Mannes, die aufgrund von Gedächtnisstützen zumeist in Form von Ziffern auf einem halben Bogen Papier in Gang gesetzt werden. Um nicht in diese Falle zu tappen, muss die *Erzählsituation* untersucht werden, wie oben bereits erwähnt wurde. Nach Stanzels Terminologie haben wir es nicht mit einem Erzähler zu tun, sondern mit einem Reflektor. Stanzel definiert den Reflektor als Figur, die die „Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewusstsein“ widerspiegelt, die ihre Wahrnehmungen nie verbalisiert und nicht als Erzähler in Erscheinung trete. Das erzeuge auf der Leserseite ein Gefühl der unmittelbaren Wahrnehmung des Gelesenen, indem der Rezipient „die Geschehnisse mit den Augen und mit dem Bewusstsein der Reflektorfigur wahrzunehmen glaubt“. Die Reflektorfigur habe kein Bewusstsein dafür, dass sie erzähle (STANZEL <sup>2</sup>1982, 194–197). Das scheinbar unvermittelte Erzählen ist meines Erachtens dafür verantwortlich, dass zwischen Figur und Erzähler nicht unterschieden wird, kippt doch das anfänglich auktoriale Erzählen in ein personales, das durch die Übernahme der Figurenperspektive durch den Reflektor gekennzeichnet ist.

Klarer sieht man, wenn man sich mit Gérard Genette an ein simples Faktum hält, dass es nämlich ein Erzählen ohne Erzähler nicht gibt (GENETTE <sup>2</sup>1998, 257). Die Tatsache, dass der Erzähler den *point of view* des Protagonisten übernimmt und sich mit diesem gleichsam identifiziert, darf nicht dazu verleiten, dem narrativen Aussagevorgang keine Beachtung zu schenken. Das heißt, dass die narrative Perspektive nicht mit der Frage

nach dem Erzähler vermengt werden darf (GENETTE <sup>2</sup>1998, 132). Wenn wir Genettes Terminologie folgen, haben wir es beim vorliegenden Text mit einer Erzählung zu tun, bei der der Erzähler in der Handlung, in dem, was erzählt wird, als Figur nicht vorkommt (GENETTE <sup>2</sup>1998, 273). Es handelt sich demnach um eine heterodiegetische Erzählung mit interner aktorialer Fokalisierung. Der Erzähler fokalisiert auf den Protagonisten, indem er aus seiner Sicht erzählt. Er tut so, als sei er zusammen mit der Figur in der Wohnung, das zeigen die deiktischen Bezüge wie auch der bestimmte Artikel bzw. die Demonstrativpronomina, die eine Familiarität erzeugen, die eigentlich nur dem jungen Mann als Hauptfigur zustünde. So ist die Rede von „denna våning“, womit ein Gefühl des hic et nunc entsteht. Auch die vielen emphatischen Formulierungen – man beachte die gehäuft auftretenden Ausrufzeichen – erzeugen beim Leser ein Gefühl des unmittelbaren Beteiligtseins, womit der Eindruck erweckt wird, der Wahrnehmende und der Erzählende seien ein und dieselbe Person. Verstärkt wird dieser Eindruck vielleicht auch durch die Übernahme von „Andersens Märchentön“, wodurch die Erzählung einen mündlichen Duktus erhält und sich so präsentiert, als seien die Leser direkt mit der Entzifferungs- und Erinnerungsarbeit des Protagonisten konfrontiert und nicht mit einem Erzähler, der ihnen die Geschichte vermittelt. Gleichzeitig wird durch diese Übernahme der Text jedoch in den Traditionszusammenhang der Gattung Märchen und damit deutlich in das Reich der Literatur verwiesen, von der er sich herschreibt. Der Erzähler gibt damit selbst zu verstehen, dass es ihm nicht nur um die authentische Lebensgeschichte des jungen Mannes geht, sondern dass diese literarisch durchgeformt und in eine literarische Tradition eingepasst werden soll.

### Gattungsparodie

Wenn man nun Strindbergs Kabinettstück unter dem Aspekt von Gedächtnis und Erinnerung betrachtet, zeigt sich die Krux des Textes deutlich, denn die Erinnerungen des jungen Mannes werden nicht unverfälscht wiedergegeben, sondern medial vermittelt, und zwar gleich in doppelter Hinsicht. Denn erstens erinnert sich der Protagonist an wichtige Eckdaten in seinem bisherigen Leben aufgrund von ein paar Angaben auf der Telefonliste, und zweitens wird dieser Erinnerungsprozess durch den Erzähler in eine logische Abfolge gebracht, in eine ‚richtige‘ Geschichte überführt, die der Leser als stimmig annehmen kann – oder nicht. Der Erzähler ist darauf bedacht, die Geschichte des Protagonisten harmonisch zu glätten, so dass sie ihren Schrecken verliert, ein Versuch, dem sein Misslingen jedoch inhärent ist. Was demonstriert wird, ist die fortwährende Unterminierung des Versuchs, die Brüche, Abgründe und Spannungen eines Lebens im Erzählvorgang zu harmonisieren und zu glätten. Strind-

berg verfährt jedoch derart raffiniert, dass diese Unterminierung kaum wahrgenommen wird.

Leichter fällt es, die Brüche im Text wahrzunehmen, wenn man eine intertextuelle Perspektive – präziser ausgedrückt handelt es sich dabei nach Genette um eine Form von Architextualität (vgl. GENETTE 1993, 14) – anwendet und die Gattung in den Blick nimmt, in die sich Strindberg mit seinem Text einschreibt. „Ett halvt ark papper“ ist dem Band *Sagor* entnommen, will demnach als Märchen gelten. Als Märchen kann es jedoch kaum anders denn als *Parodie* gelesen werden. Die Forschung hat wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass Strindberg in seinem Schreiben von Andersen, der vom Schweden hoch geschätzt wurde, beeinflusst war (vgl. WESTIN 1998, 19). Neben den stilistischen Eigenheiten, die von Andersen übernommen werden, wie z. B. die emphatischen Formulierungen sowie die Verankerung der Textwelt in einem hic et nunc durch die vielen deiktischen Pronomina, zählt auch der versöhnende Schluss dazu, wenn es heißt: ”Han var icke böjd, när han gick ut; han bar tvärtom sitt huvud högt, som en lycklig och stolt människa, ty han kände, att han dock ägt det skönaste. Hur många arma, som aldrig fått det!” Das könnte so auch bei Andersen stehen, der seine Märchen oft versöhnlich schließt unter Hinweis auf das „Schöne“ und das „Gute“, die bei ihm das letzte Wort haben. Zum Vergleich mit Strindbergs Schluss sei das Ende von „Den lille Pige med Svovlstikkerne“ zitiert. Nachdem das Mädchen erfroren aufgefunden wurde, heißt es: ”Ingen vidste, hvad smukt hun havde seet, i hvilken Glands hun med gamle Mormo’er var gaaet ind til Nytaars Glæde!” (ANDERSEN 2003, 437). Die Brutalität des Alltags wird in diesem Märchen gemildert durch den versöhnlichen Schluss unter christlichem Vorzeichen, der dem Tod des kleinen Mädchens den Schrecken nimmt.

Ein christliches Weltbild spielt auch bei Strindberg eine Rolle; es zieht sich gleichsam als Unterstrom durch den ganzen Text und erfährt seinen Höhepunkt mit den letzten beiden Sätzen, die oben zitiert wurden. Hier ist deutlich der Wille des Erzählers zu spüren, den Ereignissen im Leben des jungen Mannes ihren Schrecken zu nehmen bzw. ihn – und damit auch den Leser – mit seinem Schicksal zu versöhnen. Jedoch müssen beide Sätze als das gelesen werden, was sie sind, nämlich Erzählerkommentar über ein anderes Leben und dürfen nicht einfach unkritisch als objektive Charakterisierung der psychischen Befindlichkeit des Protagonisten aufgefasst werden. Mit Hilfe der christlich gefärbten Metaphorik, die die Erzählung leitmotivisch durchzieht, kann der Erzähler die kryptischen Chiffren auf dem halben Bogen Papier in ein abgerundetes Ganzes überführen, in eine letztlich doch glückliche Erzählung. Das wird besonders dort deutlich, wo der Protagonist selbst nicht mehr fähig ist, weiter zu lesen, weil ihm die Buchstaben und Ziffern angesichts des Schreckens vor den Augen verschwimmen. Er wird von seiner Trauer übermannt, weshalb der Erzähler ergänzend eingreift:

Det, som sedan följde, kunde *han* icke läsa, ty det börjar skymma för hans ögon, som det måtte göra för en drunknande på havet, när han skall se igenom salt vatten. Men där stod: Begravningsbyrån. Det talar ju nog! – En större och en mindre, underförstått: kista. Och i parentes var skrivet: av stoft. Sedan stod där intet mer! Stoft slutade det med; och det gör det.

Indem der Erzähler das tragische, individuelle Ereignis in einer christlich gefärbten Rhetorik aufgehen lässt, verweist er auf den Gang allen irdischen Lebens, das ja letztlich bei Gott geborgen ist, und nimmt ihm so seinen Schrecken. Der Tod wird überwunden und behält sozusagen nicht das letzte Wort, darauf deutet auch die Imagination des Protagonisten als glücklicher Mensch durch den Erzähler am Schluss der Erzählung, der sich versöhnt mit seinem Schicksal zeigt und die Telefonliste wie seine Geliebte an sich nimmt.

Die christliche Metaphorik ist in der Tat augenfällig, etwa wenn die Telefonnummer der Verlobten mit der „Nummer eines Kirchenlieds“ verglichen wird, wenn von „der heiligen Arbeit“ die Rede ist oder wenn das Wort „Staub“ verwendet und gleichzeitig gesagt wird, es sei das letzte Wort der Telefonliste (wobei man sich hier fragt, was dieses Wort auf einer solchen Liste überhaupt zu suchen hat bzw. wie es auf die Liste gekommen ist). Auch die Beschreibung derselben als „sol-gult konceptpapper, som det lyser av“ mit der entsprechenden Verkürzung zu „sol-papperet“ gegen den Schluss der Erzählung, wodurch das Papier eine entschiedene Aufwertung erfährt, alludiert an ein christlich gefärbtes Weltbild, wenn man an die entsprechende Lichtmetaphorik biblischer Texte denkt, etwa das Johannes-Evangelium oder an die Formulierung aus Psalm 84,12, wonach Gott die „Sonne und Schild“ ist (vgl. Neue Jerusalem Bibel, 1985, S. 823).

Das ist ein wichtiger Punkt, weil es für den Erzähler nur auf Grund eines christlichen Glaubens Sinn macht, den Protagonisten am Schluss als glücklich zu apostrophieren, weil dieser das „Schönste“ besessen habe, worunter vermutlich die Ehe und bürgerliches Familienglück verstanden werden sollen. Wie oben gezeigt wurde, muss doch in Zweifel gezogen werden, ob der Protagonist diese idealistische Auffassung so auch teilen würde, zumal die Perspektive am Schluss wieder in eine Nullfokalisierung (auktoriale nach Stanzel) gekippt ist. Es fällt auch auf, dass die angebliche Glücksanwandlung des Protagonisten in der Erzählung selbst überhaupt *nicht motiviert* ist, weshalb Boel Westin zur Erklärung greifen muss, derzufolge es in der Ehe des Protagonisten Glücksmomente gegeben haben müsse, die sein Glücklichein am Schluss der Erzählung erklären können (vgl. oben, S. 22). Allein gerade davon erfährt der Leser nichts, weil das Ehepaar, dem Erzähler zufolge, „Schönheit und Harmonie im Märchenland auf der anderen Seite des Vorhangs“<sup>1</sup> erlebte.

<sup>1</sup> „skönhet och harmoni i sagolandet på andra sidan ridån“.

„Schönheit“ und „Harmonie“ sind demnach für das junge Paar offenbar nur im Reich des Fiktiven zu haben und realisieren sich nicht in seinem eigenen Leben. Die Opposition zwischen einem „glücklichen Märchenland jenseits des Vorhangs“, in der Fiktion, und dem miserablen, realen Leben, das von Leiden und Widerwärtigkeiten aller Art geprägt zu sein scheint, wird vom Erzähler gerade auch durch die biblischen Allusionen hervorgehoben, wenn etwa auf die Sündenfall-Geschichte angespielt wird.

Der Erzähler interpretiert das Küssen des Papiers sowie den aufrechten Gang als Glücksanwandlung des Protagonisten. Diese Interpretation des Erzählers steht im Gegensatz zum faktischen Erleben der Hauptfigur, oder anders formuliert: Das, was im Text als Erleben der Hauptfigur umrissen wird, unterminiert die „schöne“ Erzählung des Erzählers und entlarvt sie als Märchen, das mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Metafiktiv gewendet könnte man auch sagen, dass der Erzählprozess von „Ett halvt ark papper“, seine Narrativität, sich am Schluss als (christlich überhöhtes) Märchen entpuppt, wodurch der Text auch zum Bandtitel passt, aus dem er stammt. Der Erzähler hat mit seiner Erzählung ein schönes Märchen konstruiert, an das er selbst noch glauben mag, die Aufgabe des Lesers besteht hingegen darin, die Erzählung als solches zu entlarven.

Damit eröffnen sich verschiedene Lektüremöglichkeiten: 1. Der Leser glaubt dem Erzähler und vertraut seiner Intention, die er als ehrlich einstuft, wie das ein Teil der Sekundärliteratur macht. In dieser Optik durchliefe der Protagonist wirklich einen Genesungsprozess aufgrund der Vergegenwärtigung seiner unmittelbaren Vergangenheit. Dass die Veränderung des Protagonisten verdächtig schnell geschieht, darf bei dieser Interpretation nicht stark gewichtet werden. Der Erzähler scheint zu meinen, was er sagt. Oder 2. die Lesenden beachten die Indizien, die auf eine *ironische Haltung* des Erzählers selbst hindeuten. Besonders augenfällig wird diese in seinen letzten Sätzen, die in keiner Weise zum vorherigen Inhalt passen wollen und deshalb reichlich aufgesetzt klingen. Denn worin soll das „Schönste“ bestehen, das der Protagonist angeblich besessen habe, wenn wir es mit seiner Lebensgeschichte konfrontieren? Die letzten Sätze des Erzählers verraten in dieser Optik aufgrund ihrer Unangemessenheit ihren Zitatcharakter. Unangemessen sind sie deshalb zu nennen, weil sie in keiner Weise durch den Gang der Geschichte motiviert erscheinen, sondern eher den Charakter einer *formelhaften Formulierung* annehmen. Aus dem *Märchenfundus* wird gleichsam ein Schluss übernommen, der zwar die Gattungsanforderungen erfüllt, jedoch den Graben zwischen erzähltem Inhalt und versöhnlichem Schluss im Grunde nur noch stärker akzentuiert, indem er sich als bloße Rhetorik zu erkennen gibt. So gesehen wird man an den lauterer Absichten des Erzählers von vornherein zweifeln und ihn vielmehr als großen Ironiker auffassen wollen, der an das zuletzt glaubt, was er erzählt. Zu dieser Charakterisierung passte dann



auch seine eingangs der Erzählung getätigte Formulierung „die ganze schöne Geschichte“.<sup>2</sup> Der Erzähler wird zum Zyniker, der sich über seinen Protagonisten lustig macht, wenn er diesen den Raum als glücklichen und stolzen Menschen verlassen lässt. Wie bereitwillig lässt sich der Erdenbürger betrügen, wenn es seiner psychischen Gesundheit nützt, scheint dann die Botschaft zu sein. Ein armseliges Papierchen kann ihn über den Verlust hinwegtrösten.

Im Vergleich zu den Märchen Andersens handelt es sich bei Strindberg um eine Degradierung des idealistisch-überhöhten Erzählers und seines Projekts, das sich der Bewahrung des Schönen im Medium der Erzählung widmet. Ist es bei Andersen die Aufgabe des Dichters, nachkommenden Geschlechtern das Schöne in Form von Geschichten zu tradieren (z. B. in „Den gamle Liigsteen“), so ist bei Strindberg das Schöne selbst prekär geworden, das einzig noch christlich verbrämt mitgeteilt werden kann oder als literarisches Zitat. Stattdessen wird das Schwergewicht der Thematik verlagert auf den Aspekt des Konstruktionscharakters von Geschichten, deren Brüchigkeit und Unstimmigkeit jedoch leicht überlesen werden können. Die Gabe des Dichtens ist nicht mehr wie bei Andersen ein Geschenk des Himmels, beispielsweise in seinem Märchen „Den gamle Liigsteen“, wo der dem Jungen erscheinende Engel als Muse interpretiert werden darf; sondern Dichtungsanlass ist einzig ein Fetzen Papier, der als Merkzettel fungierte und dessen Vergessen in der Wohnung die Geschichte in Gang bringt. Das ist auch als Absage an eine traditionelle Inspirations- und Gedächtnistheorie zu verstehen, die bei Andersen durchaus noch ihren (prekären) Ort haben. Bei Strindberg und anderen der literarischen Moderne sind es nicht mehr die Musen, die inspirieren, und es sind nicht mehr Erzählungen, die Erinnerung in Gang setzen, sondern technische Dinge, Fotografien und andere Medien, mithin auch Abfallprodukte wie ein zerknülltes Papier, deren prekärer Status als mnemotechnische Hilfsmittel thematisiert wird.

Von hier führt eine direkte Linie zu Gunnar Ekelöf, der in seiner Prosaskizze „På ödetomter“ von 1947 den Faden Strindbergs aufnimmt, indem er explizit auf ihn verweist. Nicht ein einzelnes zerknülltes Papier steht hier am Anfang des Erinnerungsprozesses, sondern ein ganzer Abfallhaufen. Die Zufälligkeit der Anordnung – eben das Müllhaufen-Prinzip – wird vom Erzähler nun gerade gegenüber dem wohlgeordneten Gedächtnis favorisiert, wenn er im letzten Abschnitt sein eigenes Gedächtnis mit einem Müllhaufen in Verbindung bringt:

Ja, likaväl som detta jag står vid de facto och enligt vanligt språkbruk är en sophög, likaväl kan jag kalla största delen av mitt minne, mina hågkomster för en sophög. Egendomligt nog är det den delen jag har största nöjet av. I den andra delen, där allt

<sup>2</sup> „hela denna vackra historia“.

är välordnat, har jag ofta tråkigt, för det mesta av vad som står prydligt uppradad på hyllorna är bekymmer. Då går jag ut på sophögen och ger mig överraskningarna i våld. (Ekelöf 1992, 204.)

Wie der Sammler von Scherben auf dem Müllhaufen sich gleichsam vom Zufall und von seiner Inspiration leiten lässt, sollte sich auch der Erinnernde leiten lassen von seinen „unvermittelten“ Gedächtnisscherben, denen er sich anvertrauen muss. Was dergestalt beim Erinnern herauskommt, ist jedoch nicht eine Erinnerung, die mit dem Vergangenen deckungsgleich ist, sondern etwas, das mit dem Vergangenen gar nicht mehr in einer ursächlichen Beziehung zu stehen braucht. Das ist der kreative Aspekt der Erinnerungstätigkeit, von der nur klar ist, dass das Produkt nichts mehr mit der Vergangenheit zu tun hat:

Vem vet, kanske jag till slut kan komma så långt att jag kan limma ihop en hel kaffekopp av det förflutna? Det enda jag vet är att den kommer att se ut på helt annat sätt än jag tänkte mig den från början, kanske på helt annat sätt *än den var*. Så skapar livet nytt av lump. (ebd.)

Gekappt ist damit das Band, welches die Erinnerung an das Erinnerte knüpft. Während noch bei Strindberg auf das Prekäre hingewiesen wird, das darin besteht, eine (verlässliche) Lebensgeschichte aufgrund einer Telefonliste rekonstruieren zu wollen, liegt bei Ekelöf der Akzent auf der Kreativität des Erinnerungsvorgangs selbst und dieser wird der Vorzug gegeben. Beide weisen jedoch auf die materielle Grundlage gerade auch der künstlerischen Tätigkeit hin. Kunstproduktion geschieht nicht aufgrund von (göttlicher) Inspiration, sondern die Kreativität entzündet sich an etwas Materiellem.

## Literatur

- ANDERSEN, H.C. [1846]: „Den lille Pige med Svovlstikkerne.“ In: *H.C. Andersens samlede værker*. Eventyr og Historier I. København 2003, 435–437.
- AGRELL, Beata 1983: „Ett papper om ett papper. Spår i en Strindbergstext.“ In: *Sagt och menat*. 17 uppsatser tillägnade Mats Furberg på hans 50-årsdag, Vol. I. Institutionen för filosofi, Göteborgs universitet. Göteborg, 1–28.
- BRANDELL, Gunnar 1989: *Strindberg – ett författarliv*. Fjärde delen: Hemkomsten – det nya dramat 1898–1912. Stockholm.
- DEISSLER, Alfons/Anton Vögtle (Hg): *Neue Jerusalemer Bibel*. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel. Freiburg et al. 1985.
- DE MAN, Paul 1979: *Allegories of Reading*. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. New Haven and London.
- EKELÖF, Gunnar 1992: *Skrifter* 6. Hg. Reidar Ekner. Stockholm.
- FORSLID, Torbjörn 1998: „Berättande och minne i Strindbergs Ett halvt ark papper.“ In: *Edda* 1, 51–56.
- GENETTE, Gérard <sup>2</sup>1998: *Die Erzählung*. München.
- GENETTE, Gérard 1993: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main.
- GOLDMANN, Stefan 1989: „Statt Totenklage Gedächtnis.“ In: *Poetica* 21, 43–66.

- Neue Jerusalemer Bibel*. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel.  
Deissler, Alfons / Anton Vögtle (Hg.). Freiburg u.a. 1985.
- STANZEL, Franz <sup>2</sup>1982: *Theorie des Erzählens*. Göttingen.
- STRINDBERG, August 1994: *Samlade Verk* 52. Hg. Ola Östin. Stockholm.
- STÄHLE Sjönell, Barbro 2008: „Världens bästa novell: August Strindbergs ‚Ett halvt ark papper‘ – En genre- och textanalys.“ In: *Strindbergiana* 23, 87–106.
- WESTIN, Boel 1998: *Strindberg, sagan och skriften*. Stockholm.